

La estética del marché aux puces o la reproducción en rebajas para obras únicas. El París de Atget

“La lumière ne se comprend que par l’ombre, et la vérité suppose l’erreur. Ce sont ces contraires mêlés qui peuplent notre vie, qui lui donnent la saveur et l’enivrement. Nous n’existons qu’en fonction de ce conflit, dans la zone où se heurtent le blanc et le noir. Et que m’importe le blanc et le noir? Ils sont du domaine de la mort”

Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, 1926

Este verano hemos asistido a todo un acontecimiento para la fotografía en España. Me refiero a la primera exposición en este país de Eugène Atget (Libourne, 1857 – Paris, 1927), concretamente en una de las salas de exposiciones de la Fundación Mapfre de Madrid. Se trata de una itinerante que también apreciarán por primera vez en Australia y en Holanda, hecho que no deja de sorprender dada la trascendencia de la obra de este fotógrafo, quien ya es capítulo esencial en la historia de este medio “mecánico” de expresión.

Lo primero reseñable en este histórico autor, es en principio su anonimato, apenas rescatado por los fotógrafos estadounidenses Man Ray y Berenice Abbott con el apoyo del coleccionista de arte surrealista Julien Levy. Por lo demás, Atget podría encajar en aquel proyecto de Jean Dubuffet de “obra del hombre común”, sólo que no trabajó con la manualidad de la plástica sino con el objetivo fotográfico, dado que él nunca se planteó una producción creativa, sino que recogía

paisajes de diversos rincones de París destinados fundamentalmente a pintores. Cuando Man Ray lo descubrió en 1921, recién instalado en París procedente de Nueva York, comenzó a valorar en él una obra que requería previamente ser destilada de las necesidades de la subsistencia en el mercado del arte, esto es, de su funcionalidad, a pesar de la opinión de la mayoría, lo que no niega que Atget mantuviese un gran cuidado por la ejecución y conservación de sus fotografías, sobre todo al final de su vida pensando en su legado a la posteridad, tal y como demostró en 1920 al ofrecer al Ministerio francés de Instrucción Pública y Bellas Artes, buena parte de la multitud de las tomas que fue realizando a lo largo de toda su carrera de un París en vías de desaparición. Claro está que no era su personalidad lo que le interesaba, sino su producción. Y de ella, no le inquietaba una dimensión estética que él siempre negó. Tan sólo afirmaba su valor documental, por lo que lo importante en sus fotografías era el paisaje, el objeto retratado, mientras que lo único que justificaba la fotografía a su entender era la desaparición del mismo. Es así que Atget quiso aprovecharse económicamente del fenómeno histórico más importante que sufrió París en la segunda mitad del siglo XIX: su reforma urbanística impulsada por el barón de Haussmann, basada principalmente en la sustitución de las tortuosas y oscuras calles propias del Medievo, por anchos, soleados y arbolados jardines. Curiosamente, éste fue uno de los pasajes históricos más reiterados por los primeros situacionistas de la década de 1950, con el fin de explicar la importancia de esta iniciativa gubernamental y justificar sus prácticas *psicogeográficas*: no se trataba tan sólo de destruir las calles que por su estrechez y su viejo adoquinado protegieron y facilitaron las barricadas revolucionarias en 1930 y 1948 (en este sentido el plan urbanístico fracasó con la Comuna), ni tampoco de acomodar la ciudad a la circulación rodada, sino de preparar un urbanismo inédito basado en la política del olvido acorde con el Espectáculo incipiente, es decir, con la nueva era de capitalismo salvaje que se avecinaba. Como advertía el

profesor Henri Lefebvre, la ciudad era absorbida por un urbanismo jamás conocido antes, su definición cualitativa desaparecía en las entrañas cuantitativas del mismo. Hay que tener en cuenta que, en las estampas de un París en aras de desaparición por las necesidades de un nuevo mercado, Atget retrató una serie de artesanados y vendedores ambulantes, con lo que indirecta pero claramente identificaba los cambios drásticos de la ciudad con un nuevo sistema de producción y venta. A ello contribuía especialmente su habilidad fortuita por hacer desaparecer los cristales de los escaparates, o convertirlas en reflejos de aquello que quedaba fuera de encuadre.

Retomando su personalidad y su significado, cuando en 1925 Man Ray le pidió permiso para publicar algunas fotografías suyas en la revista *La Révolution Surréaliste*, él accedió a condición de que las trataran como documentos y no como obras de arte, insistiendo sobre todo en que respetasen su anonimato. Esta actitud que bien pudiera hacer pensar en meras modestias y humildades, en realidad era necesaria para establecer una frontera entre el arte y su función, siempre pensando en el origen de su actividad como comerciante de paisajes urbanos desaparecidos. En este sentido, su negativa a considerar la fotografía como arte (sabía de lo que hablaba, dado que frecuentaba los ambientes artísticos de Montparnasse, posiblemente en busca de clientes) coincide con buena parte de las personalidades más modernas de aquellos tiempos, por ejemplo de la negativa del suprematista ruso Ivan Puni a confundir producción industrial y arte por no caer en las esperanzas ilusionistas e inocentes de futuristas y constructivistas, así como procedieron luego los unistas polacos Strzeminski, Kobro y Stazewski frente a las pretensiones productivistas de sus colegas de *Block Szcuka* y Zarnower. En el ámbito occidental, el propio Man Ray siempre negó la naturaleza artística de la fotografía, aunque con ello se refería a una cuestión temporal, dado que el aura sagrada del arte se obtenía con el paso del tiempo, algo que la

fotografía no alcanzaba por su temprana juventud como medio de expresión. Quizás este argumento dejase alguna ventana abierta y justificase sus gestiones para rescatar de la desaparición la colección de fotografías de Atget, aunque él mismo se inició en la fotografía con el fin de documentar su obra plástica, buena parte de ella efímera, dado que el trabajo de los fotógrafos profesionales no le satisfacía. No obstante, tal y como advierte Andreas Krase, las fotografías hoy más conocidas de Atget fueron seleccionadas por Man Ray y ordenadas siguiendo criterios estéticos -aunque mantuvo la importancia temática o más bien taxonómica con la que Atget clasificaba su obra-, hasta confeccionar todo un álbum hoy conocido como "Álbum Man Ray", conservado en el Museo Internacional de Fotografía de la George Eastman House de Rochester, Nueva York, y que los comisarios de la exposición que aquí comentamos han obtenido para formar parte de la misma. Si bien no logró vender sus fotografías a pintores contemporáneos suyos de renombre como Picasso, Utrillo o Braque, si cautivó a toda una generación de fotógrafos, entre los que se encontraban Walker Evans y Brassai, además de impresionar a escritores como Roger Vailland, perteneciente en su juventud a *Le grand jeu* (1927-1932, grupo parisino cercano por sus inquietudes poéticas al surrealismo aunque no se entendiese con el grupo de Breton), y Robert Desnos, colaborador en *Littérature* y en *La Révolution Surréaliste* hasta que en 1926 fue excluido del grupo. Fue precisamente el carácter documental de sus fotografías y su ausencia de artísticidad, su aspecto más mecánico, lo que impresionó a Man Ray y luego a los surrealistas. Tal y como se desprende de las opiniones de André Breton de sus escritos agrupados desde 1924 en *Los pasos perdidos*, la objetividad de la cámara determina un automatismo exterior que ansía del interior del espíritu, hasta tal punto que llegó a afirmar que era la escritura automática la fotografía del pensamiento, porque el grupo surrealista, debemos recordarlo, nació como un laboratorio de experimentos para revelar cauces de exteriorización de un subconsciente que la conciencia ignora, en opinión de ellos

por el peso que ejerce la ideología burguesa. En este sentido, las fotografías de Atget, por su objetividad, eran las imágenes perfectas por recoger una serie de azares objetivos capaces de sobre-estimular el deseo. Tal y como señala Gérard Durozoi, la primera publicación periódica propiamente surrealista, la *Révolution surréaliste* (1924-1929), eliminó todo signo estético de sus páginas, frecuentes en las revistas de vanguardia del momento como los juegos tipográficos, con el fin de adoptar como modelo las publicaciones de difusión científica y las fotografías documentales propias de las publicaciones de Historia Natural. Es más, Rosalind Krauss llega a afirmar que la fotografía fue el primer “arte” propiamente surrealista antes de la aceptación de una plástica propia, dado que los primeros números de la *Révolution Surréaliste* se ilustraron fundamentalmente con fotografías documentales hasta que fueron generalizándose los dibujos automáticos en las entregas posteriores, sobre todo los de André Masson, en el fondo como respuesta a Max Morise, quien había negado la posibilidad de una pintura automática desde la misma revista. En este contexto, en el del nacimiento de una segunda generación vanguardista en Francia (me refiero concretamente al surrealismo, aunque también anticipase Atget en cierta medida la fotogenia de Jean Epstein por ejemplo), este fotógrafo natural de Libourne significó para ella lo que fue la cronofotografía de E.-J. Maley para la primera vanguardia liderada fundamentalmente por los futuristas en Italia y por el grupo de Puteaux en Francia, quienes se consideraban a sí mismos “cubistas científicos”.

En cambio, Atget fue un fotógrafo que técnicamente, al trabajar con una cámara de placas y con copias de contacto sobre papel albuminado preferentemente, pertenecía a la generación de fotógrafos del siglo XIX. Su temperamento taxonómico y enciclopedista también lo adscribían a este siglo tal y como advierten los comisarios de la exposición que aquí comentamos. Formó parte de él, aunque misteriosamente su obra se reveló tremendamente moderna, sobre

todo a los ojos de los surrealistas. Pudo pasar por un romántico para Berenice Abbott, aunque su objetividad lo emparenta más bien con el “abismo” del romanticismo alemán, con la estética de un Jean Paul e, incluso, con la fenomenología de Hegel, tan importantes estos dos últimos para los surrealistas, quienes pudieron vislumbrar en sus imágenes capturadas, el misterio romántico que ellos estaban dispuestos a revivir en lo Maravilloso, tal y como afirmó Breton respecto al simbolismo desde las páginas de *Minotaure*. Sin embargo y a pesar de este afán arqueológico, documentalista y objetivo, en las fotografías de Atget encontramos ciertos efectos ilusionistas que, al ser desmentida su artísticidad por el propio autor, nos resultan muchísimo más inquietantes. No obstante, estos son casi en su mayoría fruto de la precariedad de los medios que empleaba, casi por completo anticuados, además de una cierta carencia de disciplina que legaba al empirismo un papel importante en la reproducción, lo que testifica una vez más su empeño tan sólo por la documentación. Su preferencia por los objetos, los cuales se debían más a un gusto taxonómico por el detalle que a una inclinación estética predecesora de la temática objetual del siglo XX, era producto de su predilección por los objetivos de distancia focal corta, a excepción de cuando fotografiaba artesanos y vendedores ambulantes. Se trata de una inversión: los objetos ganan un gran protagonismo gracias a su fuerte plasticidad, incluso las calles adoptan el punto de vista de los objetos, mientras que éstos sustituyen posibles personajes retratados. Las pocas veces que estos últimos salían, lo hacían despersonalizados, vestidos con unos trajes que rápidamente los identificaban con sus oficios. Con ello tan sólo buscaba Atget la documentación necesaria para señalar el uso de las calles y los establecimientos en el pasado. Con objetivos de lente larga conseguía que los seres humanos apareciesen a modo de signos descontextualizados del fondo, con una fuerte línea de separación como si hubiesen sido recortados. Precisamente, ésta es una de las peculiaridades que Rosalind Krauss encuentra en la fotografía y lo acerca a la estética del

collage, por ello atrajo a los surrealistas desde el principio: la fotografía recorta fragmentos de la realidad impuestos por el angular del objetivo, por su alcance y, en última instancia, por el formato de la impresión. Lo que obtenemos del “viejo París” gracias a Atget, son recortes de una realidad perdida.

A partir de ahí, todo responde a una serie de consecuencias fortuitas debidas a la generosa comunión de un fotógrafo con su máquina: las facturas granulosas así como los efectos de transparencia, las figuras borrosas, la descontextualización de objetos y personas respecto a los fondos, eran frutos de las prolongadas exposiciones. Las deformadas perspectivas y asimetrías eran producidas por leves giros del soporte mientras enfocaba los motivos, así como la gran profundidad de campo buscaba la documentación simultánea de los detalles y de la totalidad. Todo ello produjo las fotografías que muchos han elogiado por su modernidad radical, a lo que hay que añadir la temática objetual de los mismos, en lo que se incluyen las calles, los personajes, los parques y los prostíbulos, en una suerte de confusión propia de la poética del *flâneur* de Baudelaire y de Walter Benjamin, la misma que también encontramos en la belleza urbana exaltada por Pierre Naville, las descripciones de París de Louis Aragon en *Le paysan de Paris* (1926), en *Nadja* de André Breton (1928), así como el espíritu que animaba al grupo surrealista a realizar derivas en el metro de París para jugar con la sorpresa y con los encuentros, según narra en sus memorias el surrealista alsaciano Maxime Alexandre. A este espíritu debemos añadir, tal y como advierte el filósofo Walter Benjamin en su “Pequeña historia de la fotografía” (1931), la predilección de Atget por los rincones más desconocidos, ínfimos, por los detalles y objetos más triviales, al tiempo que daba la espalda a los monumentos más significativos, dado que era la memoria la que justificaba su labor, y todo ese conjunto patrimonial tenía muchas más posibilidades de ser salvado por la memoria colectiva de la barbarie de las transformaciones

urbanísticas.

Por todo ello apareció a los ojos de los surrealistas y de una serie de críticos contemporáneos, como un innovador o, más bien, como un “primitivo moderno”, es decir, esa posición intermedia entre el espíritu decimonónico y la modernidad más radical que más arriba hemos comentado. Un caso paralelo lo encontramos en el fotógrafo de Nueva York Alfred Stieglitz, quien, desde las páginas de su revista *Camera Work*, también desmintió la naturaleza artística de la fotografía en 1913 junto con su colega el caricaturista mexicano Marius de Zayas. Para ambos, la objetividad mecánica de la fotografía, la hacía superior y más pragmática que la pintura, capaz sólo de reproducir ideas. Todas estas convicciones que se desprendían de las consideraciones simbolistas acerca de las sinestesias, no duraron en aplicarlas a las caricaturas, sobre todo de la mano de Marius de Zayas con la ayuda de ecuaciones matemáticas, esquematizaciones geométricas y letras que debían ser relacionadas por el espectador con las imágenes. En el complejo iconográfico de Atget (quien en su juventud también trabajó como ilustrador y caricaturista precisamente) donde se confunde la realidad natural con la artificialidad, objetos y personas, espacio y objetos, se entremezclan letras, caracteres y tipografías que se acomodan a las estructuras angostas. Muchas de sus fotografías podrían recordar hoy otro París, aquel de la década de 1930 cuando el surrealista Léo Malet descubrió el *décollage*, esos carteles desgarrados por la acción automática de alguna mano anónima. A él simplemente le gustaba observar cómo un mismo cartel variaba y avanzaba hacia su desintegración de un día para otro. También a los *décollages* de los *affichistes* de la década de 1950: Raymond Hains, François Dufrêne, Villeglé o Rotella. Esto podría dar pie a una interpretación estructuralista de su obra. Por el contrario, como la poesía de Mallarme hecha con palabras y no con ideas, sus letras son reales, fuertemente materiales mientras otros seres se desvanecen en la condición de la imagen desgajada por la fotografía en sí. Todo contribuye a la

función documental, tal y como el París cargado de carteles y *décollages* en la adaptación al cine por parte de Louis Malle de la novela de Queneau *Zazie en el metro* (1959), recrea un decorado imposible para una historia que nunca sucedió. El París de Atget es una ciudad donde el ser humano está ausente porque es la retención de un recuerdo material que va a ser articulado con la gramática del sueño, la misma que funciona en la poesía. No pretendo sumergirme en especulaciones geniales ni mi voz se va haciendo más profunda y ronca conforme avanzo en mis argumentos. Lo que afirmo es tan científico y común como la fe ciega en las ausencias. Los maniquíes habituales en algunos de sus álbumes, al tiempo que prefiguran futuras presencias, desmaterializan la imagen como en los cuadros de De Chirico, quien adaptó estos objetos a partir de la iconografía literaria de su hermano Alberto Savinio, siendo ambos precedentes tan importantes para el surrealismo. De la misma manera, las prendas abandonadas y los objetos de uso personal, son los restos de anteriores actividades, la mayoría de ellas inconscientes. Y estas referencias iconográficas no sólo habitan en estos dos hermanos italianos. Si queremos referirnos a un ejemplo temprano español, debemos citar el catálogo de objetos que conforma *El rastro* de Ramón Gómez de la Serna, libro donde reserva un capítulo a las prótesis y a otros objetos personales abandonados en la locura del mercado. El objeto como agregado del sujeto o viceversa, el acoplamiento formal de dos contrarios, también es un mecanismo humorístico muy habitual en sus *greguerías*, las cuales sin duda, dejaron un gran legado en la estética objetual del cine de Luis Buñuel y de los collages de su hermano Alfonso Buñuel.

Esta intromisión de un lenguaje objetivado y esta referencia al objeto como máscara y sustituto de la actividad humana, nos conduce de pleno al surrealismo belga, y no únicamente a las pinturas con palabras de Magritte, ni a los collages de E. L. T. Mesens, sobre todo a la producción fotográfica de Paul Nougé (*La subversión de las imágenes*, 1929-1930) y Marcel

Mariën, tal y como advierte la estudiosa de Nougé Christine de Naeyer. También las figuras recortadas de Atget, cercanas a la naturaleza de los signos, -siempre vacíos-, parecen prefigurar los fósiles solarizados de Raoul Ubac. En este caso, representan detenciones drásticas de un devenir donde toda vida queda en suspenso hasta expirar sobre el papel sensible. Sin embargo, cuando los objetos ganan el espacio en todas estas producciones de temática objetual, donde todo se reduce a la imagen, se crea una entelequia fuera de toda coordenada existencial. En este sentido, parece que Atget, al retratar una ciudad a las puertas de su expiración, ha sustituido el “ha habido” de Barthes por un “podría ser”. Propondría construir una nueva red urbana a partir de las instantáneas de Atget, buscando el mejor montaje de los trazados de las calles retratadas a través de un primer montaje cinematográfico. Luego el mapa y, finalmente, la arquitectura. Con ello el ejercicio de la memoria abandonaría la reproducción para hacerse productiva, tal y como un siglo después nos enseña la poética fotográfica de Atget, porque el hecho de que su fotografía no pueda ser calificada de artística, no impide que toda ella nos resulte tremendamente poética.